

LA METÁFORA VISUAL

Eduardo Peñuela

La metáfora, aunque no se sepa con exactitud lo que, en términos retóricos, representa el significado proveniente de sus constantes ontogénesis metalingüísticas, posee el encanto trapisondista característico de los temas o de los fenómenos de actualidad: siempre se puede hablar de ellos con cierto margen de holgura y, por increíble que parezca, no causa ninguna cohibición traer al tablado de una ponencia argumentos dichos y requetedichos. Tal vez sea ese el motivo que, en estos últimos años de tantas conquistas científicas, haya permitido que a los carcomidos tinglados de la poética viniesen también las grandes metáforas de la física, ansiosas, como nos dice Roger S. Jones (1982: 11), de llegar hasta los umbrales de la significancia y de los valores nuevos. Al fin y al cabo Jones nos recuerda, con las propias palabras de Archibald Mac Leish, que *A world ends when its metaphor has died*. Respecto al asunto me parece oportuno recordar que, para Borges, la metáfora, independientemente de que Aristóteles la definiese como la intuición de una analogía entre cosas disímiles, cabe en la *Historia de la Eternidad* (1966: 70-72). Por ser eterna, pues, podré hablar de ella sabiendo, de antemano, que todo lo que a continuación les voy a decir no comprometerá su flamante actualidad.

A veces uno se amarra a las palabras y cuando menos espera se nos arrima la idea de que las palabras son peligrosas por el hecho de que no contraemos con ellas ningún tipo de obligación. Tal cosa ocurre, por ejemplo, cuando José Pierre, comentando *La Tempestad*, de Giorgione, nos dice que «chacun est libre aujourd'hui de découvrir dans la *Tempête* une allégorie de la vie et de la mort, une éloge des forces paniques de la nature, une mise en scène du désir sexuel ou encore une métaphore de l'étreinte amoureuse» (1983: 46). Quien recuerde la obra del pintor italiano y reconstruya mentalmente la casi bucólica escena que en el cuadro se representa, podrá preguntarse, entre otras cosas, cuál sería el lugar en el que el crítico francés localiza la *métaphore de l'étreinte amoureuse*. En el espacio pictórico existen, claro, personajes y gestos que, descodificados con arreglo a las normas de una buena erudición verbal, sugieren, evidentemente, contenidos consagrados por la ambigüedad de un tipo de construcción plástica en el que, de manera perspicaz, se ponen en juego esos dos géneros que J. Brodsky (1986: 132) señala con estos conceptos: «Two related genres conflate in the tradition: the genre of fecundity —the nude or nudes in the landscape—

and the genre of the erotic nude —the nude in an interior setting which is usually the boudoir. Both genres can be found in Greek art and while only a few examples of female nudity exist from the archaic period, they are of particular importance, both because we tend to locate the beginnings of Western art there...». Sin duda, las ideas esbozadas por José Pierre se sitúan en ese ancho mundo cultural en el que conviven, con diferentes gradaciones conflictivas, los dos géneros y sus respectivas semánticas de la desnudez. Por eso, no viene al caso, desde ese ángulo, discutir sobre la veracidad o la coherencia del pensamiento de José Pierre. Pero, por otro lado, hay algunos aspectos en las sugerencias interpretativas del autor de *L'Universe Surréaliste* que, debido al hecho de relacionarse con la metáfora visual, me interesa discutir.

En primer lugar, creo que cuando el observador de esta (Figura 1) reproducción del cuadro de Giorgione busque, *con la mirada, la métaphore de l'entreinte amoureuse* tendrá la sorpresa de *no verla*. Ahí están —aunque la copia en blanco y negro que tomo del libro de Hermanin (1938) no sea de buena calidad—, visibles, la desnudez parcial de la mujer que ofrece el seno a un chicuelo graciosamente redondillo y el hombre que, en silencio, observa la escena. Todo parece tranquilo en las soledades de la naturaleza aprisionada bajo formas arquitectónicas y, sin embargo, si uno pasa por la experiencia de aproximarse lo máximo posible al cuadro real, la paz de todo el ambiente y de las personas representadas se intraquiliza y, de repente, se transforma en una especie de desasosegada turbación que se clava en nuestros ojos. Pero aun así, la metáfora de que nos habla José Pierre continúa no dejándose ver. Tal vez yo me engañe, mas me inclino a creer que al estudioso del surrealismo, víctima del poder de las palabras, le pasa lo mismo que le sucede a Michel Butor (1969: 18) cuando, partiendo de la idea de que nuestras vivencias de la pintura se impregnan, de hecho, de considerable carga verbal, nos dice: «Ce n'est pas Léonard de Vinci qui a donné au portrait de Mona Lisa son illustre nom français de "Joconde", mais ce mot est pour nous tellement lié à cette oeuvre que lorsque Magritte le reprend pour l'attribuer à l'une de ses toiles, le fameux sourire se dessine immédiatement à nos yeux sur son rideau de ciel à nuages de beau temps...». Cabe preguntarse, con todo, sobre cómo un observador que desconozca la famosa obra de Leonardo da Vinci acertaría, en el cuadro de Magritte, con la enigmática sonrisa giocondina. Quiero decir que las palabras, si las desvinculamos de un compromiso metalingüístico previamente definido, son realmente peligrosas: ellas producen espejismos que nos obligan a ser testigos de imágenes que la pintura no expresa plásticamente.

En segundo lugar, el modo como José Pierre alude a lo que él considera una metáfora pictórica se reviste de características exclusivamente semánticas. Aunque se impliciten en el texto, sus presupuestos se basan en la isotopía de la fecundidad y de ella extrae núcleos de sentido o vislumbres de significación que, en cierta medida, autorizan sus sugerencias. Es obvio que, en este punto, a pesar del valor y de la seriedad del libro, ese tipo de insinuaciones remacha contenidos provenientes de una traducción verbal que se omite y, sin duda, ese procedimiento no sólo desbarata la percepción de los componentes visuales de *La Tempestad*, sino que termina por enclastrar el más importante de los tropos plásticos en un ciclo de inmovilismo que, nacido de la continua aplicación de modelos de análisis de lo literario a lo pictórico, se ha hecho tan habitual en los críticos de arte.



Figura 1. La tempestad, de Giorgione

Desde una perspectiva semiótica, las dos particularidades que acabo de aislar me sirven, en principio, para poner de relieve dos puntos básicos: por un lado, resulta fácil, cuando intentamos analizar manifestaciones visuales, caer en la trampa que nos arman los llamados códigos de recepción y, consecuentemente, enajenarse de las configuraciones en donde la metáfora pictórica tiene sus cobijos; por otro, el predominio del plano del contenido impide que la semiosis de la metáfora pictórica se actualice. El no saber dónde se localiza el significante de la metáfora visual produce una subespecie de práctica interpretativa que pierde de vista datos importantes de la forma de la expresión, datos que, por fuerza, son imprescindibles para una lectura más rigurosa. No niego, en absoluto, que la isotopía a que pertenecen las sugerencias de José Pierre se manifieste en la obra de Giorgione: sin ella, con certeza, los surrealistas no se habrían interesado en *La Tempestad*. Lo que pretendo decir es, sencilla-

mente, que el significante no es sólo un lugar material en donde la substancia semántica se hace forma comunicable: es también una forma expresiva que produce semas contextuales cuyos valores relativizan las formas semánticas propiamente dichas. El siguiente ejemplo podrá servir para que se perciba mejor la relevancia de la producción sémica a que me refiero.

Después de analizar exhaustivamente aspectos del lenguaje corporal y comprobar que Giorgione usa, en algunos de sus cuadros, ángulos diferentes de un mismo modelo femenino, Eugenio Battisti y Mary Lou Krumrine (1982: 70) constataron que, en buena parte, la «sessualità delle immagini, lo abbiamo appena visto, è l'invenzione unica di Giorgione, almeno come scoperta carnale della donna; a lui si deve non solo l'apertura delle membra, ma l'estensione tridimensionali di esse entro l'ambiente, in una immersione, veramente totale, della natura». Entre otras que podríamos citar, esa es, pues, una manera expresiva que, concretamente, añade a la isotopía de la fecundidad *sentidos relativizantes*, o, en otras palabras, sentidos que nunca fueron o podrán ser registrados con exactitud en los diccionarios. Pero, pese a las añadiduras, los semas contextuales producidos por componentes del plano de la expresión no son todavía suficientes para caracterizar, como visual, la metáfora sugerida por José Pierre.

Timothy Hilton (1985: 210), al comentar uno de los dibujos de Picasso sobre el Minotauro, dice: «The Cretan Minotaur is classically described by Ovid as a *semibovemque virum, semivirumque bovem* (*Ars Amatoria*); and he is the issue of a white bull and Pasiphaë, the wife of Minos. Picasso has no interest in the rest of the classical story, the confinement in the labyrinth, the exacted tribute from the Athenians, the defeat of Theseus. His Minotaur must not be constricted to playing a determined part in a legend, and needs to be kept away from heroes». Esos atributos, empero, no mantienen a los numerosos Minotauros picassianos —es tarea difícil establecer un conjunto de las principales modalidades expresivas de que se vale el artista para representar la intrigante condensación mítica que, opaca y simétrica, se esboza como sin querer, en los *semibovemque virum* y *semivirumque bovem* ovidianos— apartados del héroe mítico. Puede ser que no tuviese interés en lo que la narratología suele llamar fábula, esto es, concatenación de las acciones y de sus correspondientes contenidos. Sus composiciones plásticas indican, sin rodeos, el compromiso del artista con la forma expresiva del personaje, con lo que el laberíntico héroe representa en cuanto configuración a través de la cual se estructura una forma condensada. Tal opción no me parece gratuita, al contrario, ella es fruto de códigos de emisión cuyo manejo revela, en ciertas obras, singularidades de ese proceso creativo a las que se entrega el artista. Con respecto a esa particularidad, las ilustraciones de *Las Metamorfosis*, de Ovidio, son, paradigmáticamente, notables.

Por economía de espacio, limitaré mis comentarios a dos ilustraciones. Empiezo con la que Picasso dedica al Libro Primero de *Las Metamorfosis* (Figura 2). Claro que, de mi parte, el haber escogido este dibujo y no otro se debe también al hecho de que el lírico romano nos ofrece una hermosa interpretación de la metáfora a través del pasaje en que Deucalión y Pirra se dirigen al templo de Temis. Al preguntar cómo podrían restituir otro género humano para acabar con la desolación dejada por el diluvio, reciben la respuesta de que tendrían que buscar los *restos de la madre* para arrojarlos, atrás de sus pasos, a la tierra: sorprendidos, continúa Ovidio (1986: 25-26),



Figura 2. Deucalión y Pirra, de Picasso

«por el oráculo y después de guardar un profundo y largo silencio, Pirra habló asegurando que ella se resistiría a obedecer a la diosa. Temis la perdonaría si no comecía el sacrilegio de esparcir los despojos de su madre. Largo rato estuvieron buscando el sentido ambiguo de las palabras divinas y al fin creyeron hallarlo. Intentó Deucalión con sus palabras calmar la inquietud de Pirra. Él sabía que las palabras de Temis no tenían el sentido que ella había creído darles. Un oráculo no podía ordenar nada criminal. Nuestra madre podía interpretarse: la Tierra. Y los huesos de ésta, las piedras, eran los que debían dejar atrás. Aun cuando las viriles palabras levantaron su espíritu, no quedó muy convicta la hembra». El relato prosigue con la descripción de la pareja arrojando piedras hacia atrás y éstas transformándose en seres humanos: las lanzadas por Deucalión iban convirtiéndose en configuraciones femeninas y las que Pirra echaba surgían asumiendo la redondez de las formas femeninas. Pero to-

das esas flamantes criaturas poseían, según nos informa el poeta, dos particularidades: parecían estatuas de mármol talladas con la inquietud de los artistas y eran duras, pero con cierta calidad de dureza que, precisa, se entrafía en las carnes de los mortales.

Las acciones y los personajes que componen el relato que acabo de exponer pueden ser, sin gran dificultad, interpretados con arreglo a las fases establecidas por los autores de *Rhétorique Générale* (1970: 108) cuando, refiriéndose al proceso metafórico, afirman: «Nous pouvons écrire comme suit la démarche métaphorique:

D (I) A

où D est le terme de départ et A le terme d'arrivée, le passage de l'un à l'autre se faisant via un terme intermédiaire I, toujours absent du discours, et qui est une classe limite ou une intersection sémiqne selon le point de vue adopté». Al ser descompuesta de esa manera, la metáfora se presenta, de acuerdo con las premisas teóricas definidoras de los metasetemas, como resultado de combinatorias de sinédoques obtenidas por suma y por producto lógicos. En virtud de eso, el trozo del relato en que aparecen las metáforas de la *tierra madre* y de *piedras* que engendran *humanas criaturas* debe ser enfocado en dos momentos: primeramente debemos dirigir los objetivos de nuestra imaginada cámara de lectura para ese campo del nivel de la narración en donde el término intermedio de la metáfora no surge y, después, llevar el ojo de la lente hasta esos lugares del espacio semiótico en que aparece el término intermedio. El texto original del poeta muestra, a través de la lógica que concatena las acciones de la fábula, esos dos consecutivos instantes (1928: 20):

Ut templi tetigere gradus, procumbit uterque
Pronus humi gelidoque pauens dedit oscula saxo
Atque ita: «Si precibus» dixerunt «numina iustis
Victa remollescunt, si flectitur ira deorum,
Dic, Themī, quae generis damnum reparabile nostri
Arte sit et mersis fer opem, mitissima, rebus».
Mota dea est sortemque dedit: «Discedite templo
Et uelate caput cinctasque resolute vestes
Ossaue post terum magnae iactate parentis».

Ahí, en el último de los versos citados, están, pues, dos metáforas literarias delante de las cuales los personajes deben *vendar los ojos* y *desnudarse*, como si en la soledad absoluta en que quedaron se preparasen para hacer el amor en el oscuro silencio de los campos. Una tiene como punto de partida el lexema *ossa* y la otra la expresión *magna parentis*. Los respectivos puntos de llegada los fornece el poeta más adelante, cuando sus versos asumen, de manera clara, lo que hoy llamamos función metalingüística. Eso ocurre, con respecto a *ossa*, en este fragmento (1928: 21):

Inque breue spatio, superiorum numine, saxa
Missa uiri manibus faciem traxere uirorum
Et de femineo separata est femina iactu.

Los *huesos* son, por consiguiente, el término inicial de una metáfora que, por la intervención del término intermediario *dureza*, se soluciona en *piedras*, siendo al fi-

nal del episodio en donde Ovidio, queriendo explicar el contenido de *dureza*, construye aún otra metáfora. Se concretiza, en la historia de Deucalión y Pirra, una metáfora referencial engendrada por la combinación de una sinécdoque generalizante con otra particularizante, ambas desenlace de una descomposición de semas de naturaleza atributiva (J. Dubois, F. Edeline y otros, 1970: 94). De modo que la metáfora, aunque en el caso verbal no es propio decir que sea visible, se puede, al menos, localizar en varios lugares bien definidos del espacio expresivo del poema dedicado a la fábula de Deucalión y Pirra: los semas que le dan forma, como ya observó Greimas (1966) y muestra Ricoeur al hablar de la metáfora viva (1975), no se manifiestan en los reducidos límites de un lexema. Tal vez sea ese el mecanismo que confiere a los versos de Ovidio una extraordinaria fuerza figurativa. Creo que, a pesar de la solución propuesta por el poeta, la metáfora *huesos-piedras* se impregna, como dije, de más hondura significativa en los versos que encierran el episodio (1928: 21):

Inde durus sumus experienque laborum
Et documenta damus qua sumus origine natus.

Por eso, en la cuidadosa traducción que de ellos hace Lafaye —«Voilà pourquoi nous sommes une race dure, à l'épreuve de la fatigue; nous donnons nous-mêmes la preuve de notre origine première» (1928: 21)—, el hondón significativo a que me refiero se siente también en la isotopía de la oscuridad, terruño semántico en donde el poeta siembra palabras como *profundum*, *umbras* y *obscuras*.

Quizás me hubiera sido más fácil, por no decir más cómodo, escoger textos de Lorca o de Borges para mostrar metáforas literarias cercanas a los ritmos de nuestra actualidad. Pero, con todo, escogí el pasaje de Ovidio no sólo porque el mismo haya sido ilustrado por Picasso, sino también por las particularidades que presenta la lengua latina, principalmente al darle a las palabras un orden sintáctico que yo llamaría *desplazado*: o sea, las partes que integran un sintagma expresivo se disponen de modo a romper lo que, según las propiedades, reglas y normas del espacio sintáctico de las principales lenguas que se hablan en Occidente, podría llamarse el principio de la *proximidad concordante*. Considerando ese aspecto, confieso que la organización del texto latino me atrae, también, porque el ir reordenando las palabras para preparar el acto o el ritual de la lectura me recuerda el mito de Isis y de Osiris: todo ese silencioso juego arrastra mis imaginarios duendes por esa increíble peregrinación que realiza Isis para recoger, uno a uno, los pedazos del destrozado cuerpo de su amado y, una vez reunidos, ponerlos en el único orden en que Osiris se haría identificable y, por consiguiente, criatura significativa. Además, puedo vivenciar la metáfora, meterme de lleno en la aventura de la metáfora siguiendo las tortuosidades de sus laberínticos caminos y, en los intervalos de semejante andanza, alimentar la ilusión de que en la mitad de una de sus curvas me aparecerá, enorme y amigo, ese Minotauro tantas y tantas veces pintado por Picasso. Pese a mis muchas fantasías, la real verdad fue que, al leer por primera vez la fábula de Deucalión y Pirra, tal cual la relatan los versos de Ovidio, y al detenerme en el dibujo de Picasso, no conseguía decirme a mí mismo si el pintor andaluz había ilustrado la metáfora que acabo de comentar o si, sencillamente, se limitó a inventar figuras que reinventasen a los personajes míticos. En todo caso, debo confesar que el dilema en que yo mismo me metí empezó a insi-

nuarme sentidos a partir del instante en que vislumbré la importancia de la *proximidad concordante*.

No es necesario observar por mucho tiempo la ilustración de Picasso para convencerse de que el enmarañamiento de líneas tiene algo de laberinto: ahí se entrelazan formas sugeridas y en ellas las configuraciones se confunden con el extraño mapa de gestos que se petrifican o que encubren la integridad de las acciones representadas en ese crucigrama de direcciones que se interrumpen y se atropellan como si con ello plasmasen la pretensión de eludir el destino. Sin embargo, en ese hermoso enmarañado de trazos limpios y seguros hay lugares que dejan presentir vestigios de la fábula construida por Ovidio: en el cabello de Deucalión y del niño se recogen, con ternura, ondulaciones acuosas y en la melena de Pirra se preserva una especie de mojadura en la que, poéticamente, se resume la femenina humedad de un gran diluvio. Pero, con certeza, esos lugares tiene uno que irlos ordenando para que la lectura, o el afán de lectura, encuentre los puntos en donde se localizan las conexiones del sentido.

Todo ocurre, en el dibujo, como si las formas pudiesen ser varias cosas al mismo tiempo y, con todo, esas formas poseen sus encajes, sus reglas de concordancia, sus declinaciones. Son como los lexemas del texto latino: tienen su género y su número, particularidades que indican, con el auxilio de sus casos, modo de disponerlas, el ovillo en donde se enreda el sentido. Eso es, me parece, lo que Picasso ilustra de la fábula de Deucalión y de Pirra y, convencido de haber llegado, de haber conquistado una de las soluciones del enigma, cuando me coloco delante del dibujo me lleno de nuevas interrogaciones y de inquietudes del tipo de las que nos transmite Hofstadter (1982: 6-7) cuando se dice y se pregunta: «Our world is filled with things that are neither mysterious and ghostly nor simply constructed out of the building blocks of physics. Do you believe in voices? How about haircuts? Are there such things? What are they? What, in the language of the physicist, is a hole —not an exotic black hole, but just a hole in a piece of cheese, for instance? Is it a physical thing? What is a symphony? Where in space and time does “The Star Spangled Banner” exist? Is it nothing but some ink trails on some paper in the Library of Congress? Destroy that paper and the anthem would still exist. Latin still *exists*, but is no longer a living language. The language of the cavepeople of France no longer exists at all. What sort of thing is it? It is not animal, vegetable, or mineral». Me quedo, sí, con la convicción de que en la ilustración de Picasso el latín *existe* y, aunque no me sea posible determinar en cila el lugar en donde se halla la metáfora de Ovidio —esa de los huesos y de las piedras—, la metáfora visual, en contraposición, es localizable en este fascinante juego de líneas.

En *Metaphor Reexamined*, Liselotte Gumpel (1984: xi) parte de la idea de que continúa siendo aún algo molesto constatar que la metáfora «never made the transition from the field of rhetoric to semantics, despite the fact that in 1897 the French critic Bréal coined the term Semantics...». Probablemente, para la metáfora literaria eso continúe siendo una cuestión problemática, a pesar de las importantes conquistas que los autores de *Rhétorique Générale*, inspirados en la semántica greimasiana, consiguieron en *Rhétorique de la Poésie* (1977). Para mí, con todo, el problema de la metáfora visual no es asunto que dependa, exclusivamente, de lo semántico. En cambio, conviene que los mensajes plásticos sean retóricamente analizados a partir

de las isotopías expresivas. Esa es la posición que asumiré, por consiguiente, para observar en la ilustración de Picasso uno de los lugares semióticos en que la metáfora aparece.

El texto literario de Ovidio me auxilió en la tarea de descubrir indicios que me llevasen a la intuición de una isotopía significativa en la que Picasso podría haberse inspirado. Después de muchas divagaciones, centré mi curiosidad en la desesperación que Deucalión, sintiendo en peligro la sobrevivencia de la especie humana, expresa de esta manera (OVIDIO, 1928: 19):

O soror, o coniunx, o femina sola superstes,
Quam communc mihi genus et patruelis origo,
Deinde torus iunxit, nunc ipsa pericula iungunt,
Terrarum, quascumque uident occasus et ortus,
Nos duo turba sumus; possedit cetera pontus.

Pero no tardé en convencerme de que la mejor pista se deja percibir en la preocupación de que la sobrevivencia de lo humano tiene que realizarse a través de una *dualidad*, esto es, de partes que se arriman unas a las otras para montar el soporte en que se encaja, con misteriosa perfección geométrica, el sueño de la unidad. Ello es que Deucalión se refiere a la desdicha grande que hubiera sido el haberse salvado Pirra sola. Nadie habría podido calmar sus excitaciones, ni consolar sus desgracias (OVIDIO, 1928: 19):

Quis tibi, si sine me fatis erepta fuisses,
Nunc animus, miseranda, foret? Qua sola timorem
Ferre modo posses? quo consolante dolores?
Namque ego, credi mihi, si te quoque pontus haberet,
Te sequer, coniunx, et me quoque pontus haberet.

Es evidente, pues, que la metáfora visual de la ilustración de Pablo Picasso se localiza, exactamente, en ese fragmento de espacio expresivo y amoroso en el que se condensan, como en las configuraciones oníricas, las imágenes faciales de Deucalión y del niño: ahí se producen sentidos que no están en los diccionarios y que añaden a la isotopía de la sobrevivencia significados que le relativizan la forma.

Podría parecer que la ilustración escogida para mostrar y comentar, sin entrar en pormenores, aspectos de la metáfora visual constituye, en el caso, lo que suele considerarse la fortuna de haber hallado un ejemplo feliz. Mas las otras ilustraciones preparadas por Picasso para *Las Metamorfosis* se encargan, casi por sí solas, de deshacer ese tipo de malentendidos. Tal ocurre, para citar, como ya dije, otro ejemplo, con el dibujo destinado a ilustrar la historia de Júpiter y Sémele (Figura 3). También encontramos en él la isotopía determinada o sobredeterminada por la condensación de componentes expresivos: en esa configuración se refleja el plano del contenido en que Ovidio resume la peripecia de los tristes amores del poderoso dios con la bella hija de Cadmo: por haber solicitado tratamiento semejante al que Júpiter dedicaba a su esposa, Sémele quedó convertida en cenizas y con mucha dificultad «pudo sacarse de su vientre el feto aún con vida; y para que ésta no terminase, tuvo que ser injertado en el muslo de su divino padre» (1986: 59). Basta fijar bien los ojos en el dibujo en que Picasso representa la gestación de Dioniso para sentir la tristeza y la melancolía estampadas en el rostro de los personajes y ver, con precisión, el lugar



Figura 3. Júpiter y Semele, de Picasso

exacto de la metáfora: una pierna-vientre que la condensación transforma en algo que no es ni de Júpiter ni de Semele.

Admito que la condensación, en cuanto isotopía del plano de la expresión, presenta, en el planteo de algunos estudiosos, aspectos controvertibles que dificultan el obtener una definición más precisa de la metáfora. Lyotard, por ejemplo, al criticar el conocido modelo de Jacques Lacan¹, discute el problema de los procesos metafóricos y asume la posición de que los mismos no se engendran, como creen muchos

¹ Sin embargo, creo que se debe explorar más la idea de condensación de Lacan, principalmente cuando la condensación se entiende como «la structure de surimposition des signifiants où prend son champ la métaphore, et dont le nom pour condenser en lui-même la Dichtung indique la connaturalité du mécanisme à la poésie, jusqu'au point où il enveloppe la fonction proprement traditionnelle de celle-ci». Cf. Lacan, Jacques: *Écrits I*, Éditions du Seuil, 1966, 269.

de los que estudian el asunto, en los suelos de la condensación, fértiles, sin duda, pero mucho más productivos cuando los estercolamos con los abonos del desplazamiento (1974: 250-260). No juzgo conveniente, con todo, meterme, ahora, en esas discusiones. Me interesa, en cambio, informar que el modelo de metáfora visual que utilizo es fruto de estudios y lecturas que, durante años, hago de obras de Picasso en la Universidad de São Paulo. Por eso, confieso ser hoy mi principal intención evitar, utilizando ese modelo, que la lectura de sus metáforas visuales, tan ricas de significaciones, se empobrezca debido a las reducciones a que la someten los seguidores de modelos impropios para el estudio de sus especificidades. No deseo, pues, agregarle al grupo de los que todavía discuten, desde una perspectiva más literaria que pictórica, si el toro del *Guernica* es o no es una metáfora del franquismo. En 1983, en el Congreso Internacional de Semiótica e Hispanismo, celebrado en Madrid, Geneviève Barbé Coquelin de Lisle prometía, al tratar de esa cuestión, progresos formidables. Mas, en verdad, su trabajo, a lo que me consta, se quedó en la idea de que (1985: 709-710) «la visión del toro, a veces contagiada por la de su variante mitológica, el Minotauro, personaje mítico y trágico, es siempre en *Sueño y Mentira de Franco* positiva. En cambio la del caballo y sus variantes mitológicas, Pegaso y centauro, es mucho más ambigua, tiene un campo semántico mucho más amplio. Víctima a veces envilecida y, en el caso de la parte animal del centauro, verdaderamente ruin, pero también noble y símbolo de esperanza en el Pegaso...».

A nadie se le ha ocurrido, por ejemplo, pensar que el toro del *Guernica* pueda ser una condensación sobredeterminada por la representación de una cabeza de toro disecada y el cuerpo otro de ese mismo animal representado como si quisiera salir del espacio del cuadro por el fondo. No creo que esa imagen sea absurda: Juan Larrea (1977) identificó, precisamente en ese lado del cuadro, configuraciones en las que se integran letras y partes anatómicas del animal (*testículos-omega y cabeza-alfa*). El sentido de tales figuras se relaciona, sin duda, con la significancia de la obra, con las raíces de que su significación más honda viene de las masacres que toda inversión esconde y no es misterio que, en nuestra cultura, la letra A proviene de la representación de una cabeza taurina. Los muchos siglos de historia le fueron sumando valores —para algunos ella simboliza el comienzo— y encontrándole, también, sus puntos de ajuste, como Picasso hizo con ella y con otras compañeras del alfabeto.

En cuanto a sus formas y contenidos, la condensación tiene fuertes fundamentos en la teoría freudiana. Pero, con relación a lo visual, opino en el sentido de que los fenómenos condensatorios deben ser vistos, si queremos entender bien o mejor los tropos pictóricos, desde otras perspectivas también. Camper, por ejemplo, admitía la preexistencia de puntos cuya disposición engendraba metamorfosis y, según Baltrusaitis (1983: 36), él defendía el principio de que para transformar una vaca (Figura 4) «en oiseau, il faut dresser son tronc, des jambes de devant faire des ailes, allonger et amincir le cou. Un cheval cabré présente les modifications suivantes: les hanches se rapprochent, les jambes de devant pendent le long du corps, les cuisses et les jambes se trouvent dans le même axe vertical. Le dos perd sa convexité. Une bête dans cette position devrait avoir naturellement, comme l'homme un cou moins long, une tête sphérique avec le nez proéminent et la mâchoire rentrée, des pieds plus courts. Il suf-

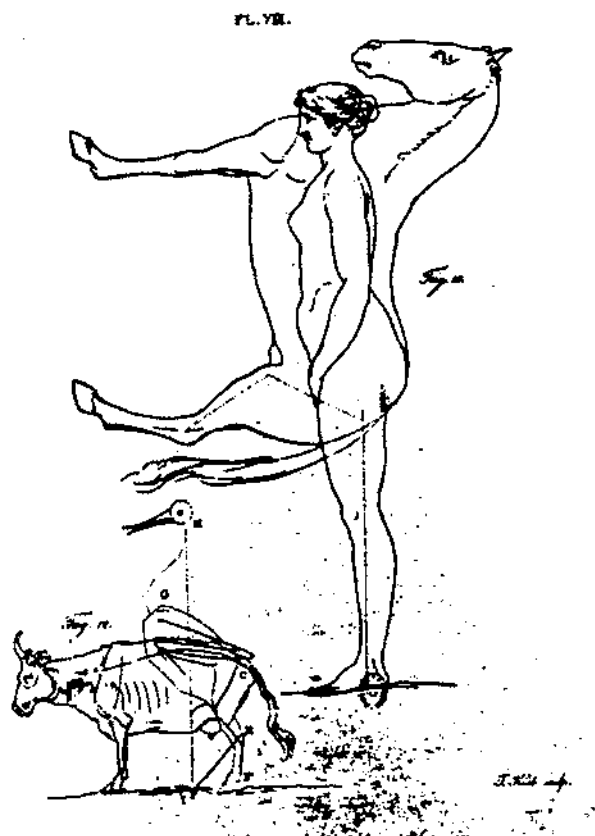


Figura 4. Ilustración utilizada por Camper

fit de suivre les lois physiologiques en apportant les rectifications au dessin (il faut donner aussi cinq doigts aux pieds), et la métamorphose du quadrupède est accomplie. En terminant son exposé, conduit volontairement dans un esprit de paradoxe, Camper exprime lui-même la crainte de n'avoir pas réussi à fournir des règles convaincantes aux artistes, mais il espère les avoir donné *"une idée élargie sur la marche que la nature semble s'être prescrite dans la création des animaux"*, ce que veut dire une mystérieuse et étroite affinité des êtres».

Probablemente esas reglas nunca sean establecidas², aunque para algunos el pro-

² En su *Tratado de la Pintura*, Leonardo da Vinci nos cuenta cómo observando con atención la superficie de las paredes o de las rocas podemos descubrir en ellas invenciones muy dignas de admiración y de las que el genio de los artistas podía sacar partido para componer cosas fantásticas. Eso es precisa-

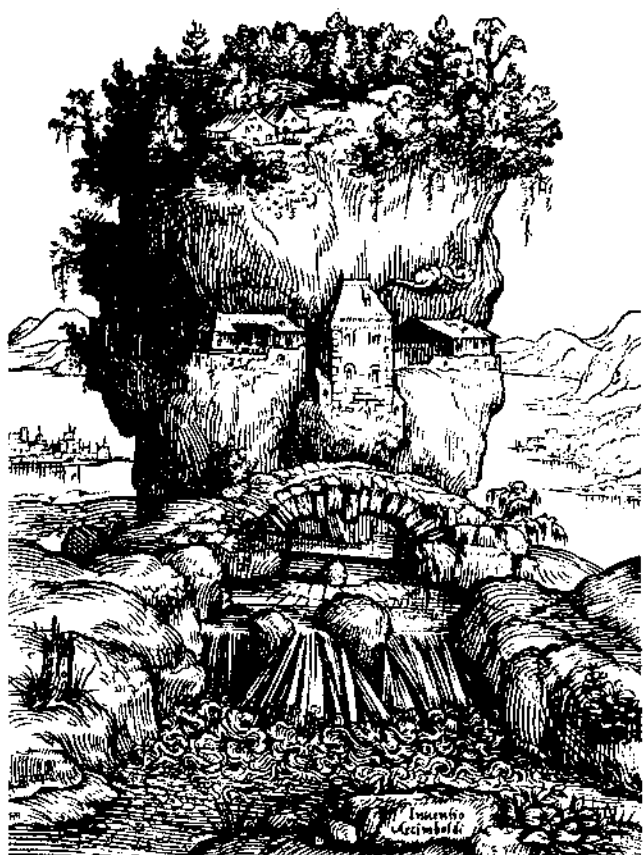


Figura 5. Hans Meyer, Composición

blema, con base en las nuevas tecnologías, puede tener una solución muy fácil. Pero, de cualquier manera, los artistas —tanto los que se inspiran como los que transpiran— poseen la extraordinaria capacidad de inventar *bisagras* que confieren a la diversidad y al desencuentro de las diferencias la sencillez de la unidad. Yo diría, considerando esa particularidad, que la *condensación onírica* y la *condensación artística* tienen, en el fondo, un origen común: ambas son fruto del deseo o, como dice Lyo-

mente lo que hace Hans Meyer —Figura 5— en una composición en la que se condensan paisaje y rostro para formar una *cosa fantástica*, pero que posee, sin duda, el poder de definir *sistemáticamente* lo que, en mi opinión, constituye una metáfora pictórica. Conviene recordar, también, que la técnica de construir esas *formas monstruosas* —sería conveniente llamarlas *formas retóricas*— ya era practicada por artistas orientales antes de que Leonardo da Vinci escribiese su famoso libro.

tard (1974: 239), de esa problemática que, por oponer el trabajo al discurso, «on ne va pas s'étonner de la trouver au cœur du chapitre VI de la *Traumdeutung*. Freud y étudie le travail du rêve, il y démontre les opérations essentielles par lesquelles ce travail procède. Il est aisé de montrer que le signalement de chacune de ces opérations est dressé par contraste avec le statut du discours. Le rêve n'est pas la parole du désir, mais son oeuvre. Seulement Freud dramatise davantage encore l'opposition (et c'est pourquoi il nous introduit en droite ligne à l'intelligence d'une présence figurale dans le discours): l'oeuvre du désir résulte de l'application d'une force sur un texte. Le désir ne parle pas, il viole l'ordre de la parole. Cette violence est primordiale...». Raciocinando o soñando, vagan, pues, por esos inconscientes andurriales las substancias expresivas de que dependen, a mi entender, las formas de las metáforas visuales.

En su estudio sobre el *Guernica*, Rudolf Arnheim (1973: 76), al comentar uno de los dibujos en que Picasso representa una madre con el hijo muerto en los brazos, dice: «This study of mother and child is difficult to decipher. The desmembering of the bodies, interpreted in sketch 21 as a device of breaking away from realism, is carried even further...». Tengo por cierto, sin embargo, que el desmembramiento a que se refiere Arnheim puede ser entendido como una especie de traslado: las cosas se mudan de sitio, pero sin sobrepasar los dominios de la integridad individual. Aunque, claro, colocar el brazo de una persona en el lugar de una de sus piernas, por ejemplo, tiene, sin duda, algo de desplazamiento, en el sentido que Freud atribuye al término. En contraposición, en la ilustración de Júpiter y de Sémele, el desplazamiento trasciende las fronteras de lo individual a partir del instante en que una pierna, la de Júpiter, se hace vientre de Sémele. De esa manera, por consiguiente, se forma una *auténtica condensación expresiva* y la metáfora se hace visible.

Tal recurso es frecuente en la serie de cabezas de mujeres llorando que traducen momentos de la gestación del *Guernica*. Las que vi en el Museo del Prado me pusieron en evidencia la isotopía del *alfiler* y de la *lágrima*: tanto el uno como la otra se buscan, se desplazan un poco de sus respectivos contextos, se juntan en la representación de doloridos rostros femeninos y de tal manera el uno se integra en la otra que, cuando la mirada les busca la identidad, sólo encontramos la imagen condensada en la cual ambos desaparecen para traer al plano de lo visible el *dolor*. En un estudio que dediqué a esas formas (1985), le di a esa condensación el nombre de *épinglarme* (Figura 6) y en ella encontré los elementos que me permitieron definir la metáfora visual de la siguiente manera: «un juego de desplazamientos del plano del contenido que relativiza sus valores a través de una relación de semiosis sobredeterminada por un plano de la expresión hecho de imágenes condensadas».³

³ Aunque, por un lado, esta definición se aproxime a algunas de las ideas defendidas por el *Grupo Mu* en el artículo *La Chafetière est sur la table* —Communications et Langages, n° 29, 1976, p. 37-49: «Jouant au plan du manifesté, rendant vaine la distinction de l'expression et du contenu, la métaphore iconique combine certaines particularités que la métaphore linguistique offre dans le domaine des méta-sémèmes, et certains particularités offertes par le mot-valise («chafetière») dans celui des métaplasmes» p. 49; por otro lado, mi definición se aleja del *Gestaltismo* perceptible en el pensamiento de esos autores y, desde luego, presupone algo de la teoría de la no-forma defendida por Ehrenzweig y, aun, parte de



Figura 6. Cabeza de Mujer Llorando, de Picasso

los presupuestos utilizados por Lyotard cuando define lo figural —figura forma, figura matriz y figura imagen. Hay que reconocer que, una vez rotas las fronteras entre la expresión y el contenido, el significante que la expresión plástica pone de manifiesto es, en cuanto *manifest signifier* (tomo la expresión de Maja Silverman: *The Subject of Semiotics*, N. York, Oxford University Press, 1983, p. 90), un espacio semiótico que oculta, por el hecho de ser punto de partida en el sistema retórico, una pluralidad de puntos de llegada que nos podrá ser muy útil para el estudio de las metáforas intertextuales y también de las metáforas alegóricas. Tanto es así que el Grupo Mu, en trabajos posteriores al citado, lidian con la distinción del signo icónico y del signo plástico. Creo, por consiguiente, que el *manifest signifier* sobredeterminado por las condensaciones de signos icónicos esconde, en el caso de la metáfora picassiana, significantes plásticos cuyos valores figurales no se hacen perceptibles con facilidad. Tal vez ahí se encuentre el mecanismo retórico que desencadena rupturas que repercuten poéticamente en los vínculos que el Grupo Mu señala al estudiar las relaciones entre el tipo y el significante —Cf. *Structure et Rhétorique du Signe Iconique*, en *Aims and Prospects of Semiotics. Essays in Honor of A.J. Greimas* (H. Parret and H.G. Rupprecht, eds.), John Benjamins Publishing Co., Amsterdam, 1985, p. 449-461.

Concluyo con la convicción de que la retórica de lo visual está, en términos semióticos, en su comienzo. Pero si queremos *hacerla* y construirle bases sólidas tenemos que explotar, desde luego, las particularidades del significante plástico. En estos últimos cinco años han aparecido artículos con sugerencias interesantes (Johns, 1984) y dos obras que considero fundamentales: la de Jean-Marie Floch (1985) y la de Rosalind E. Krauss (1986). Y, poco importa —también esas actitudes tienen su encanto— si algunos, quizás sin interés en las intuiciones de Larrea o todavía entusiasmados con las fórmulas de la Gestalt, continúan viendo en el toro y en el caballo del *Guernica* metáforas o interpretan el adorno puntiagudo que se arrima a uno de los senos de una de las representaciones femeninas del famoso mural como un símbolo de la Unión Soviética (Wischnitzer, 1986)⁴.

⁴ No puedo dejar de señalar la importancia que para la retórica de lo visual tienen los trabajos que lidian con problemas de intertextualidad y cito, como de fundamental importancia, el libro de Claude Gandelman: *Le regard dans le texte: image et écriture du Quattrocento au XX^e*, Meridien, París, 1986. También me parece digno de mención el ensayo de Anthony Wilden «Ideology and the Icon. Oscillations, Contradiction and Paradox: An Essay in Context Theory», en *Iconicity: essays on the nature of culture, Festschrift for Thomas A. Sebeok on his 65 birthday*, editado por Paul Bouissac, Michael Herzfeld, Roland Posner, Stanfienburg Verlag, Tübinge, 1986. Con respecto a la intertextualidad en la obra de Picasso, recomiendo la lectura de estos dos ensayos: Werner Hofman, «Picasso's *Guernica* in its Historical Context», en *Artibus et Historiae*, 7, 1983, 141-169, y Elizabeth A. Turner, «Who is in the brothel of Avignon? A Case of Context», en *Artibus et Historiae*, 9, 1984, 139-157. Me parece que ciertos pasajes del libro de Philippe Dubois e Yves Winkin *Rhétorique du Corps*, Éditions Universitaires, Bruselas, 1988, ayudan a la comprensión de aspectos básicos de figuras visuales y estoy convencido de que Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg y Philippe Minguet dieron pasos decisivos en el terreno de la sistematización con el ensayo *Sémiotique et Rhétorique du Cadre*, en *Dossier: Topologie de l'énonciation-La part de l'Oeil*, 5, París, 115-132. Sería injusto no recordar aquí el análisis que Pere Salabert hace de la metáfora en su libro *(D)efecto de la Pintura*, Anthropos Editorial, Barcelona, 1985. En esta obra, el profesor de la Universidad de Barcelona trabaja con lo que se podría llamar intermetatextualidad, como se constata en este fragmento: «En la metáfora se produce "plusvalía" del sentido, un aumento de la ambigüedad, propia del discurso estético. La conexión entre la producción multivalente, metafórica, y el discursar efectivo, "irracional" —discurso que vendría a ser una primera e incluso directa aproximación histórica al significar, como pensaba Giambattista Vico...». 315. La metáfora, en ese contexto, es «un Paradigma sin orden».

Bibliografía

- ARNHEIM, R. (1973), *The Genesis of a Painting: Guernica*, Universidad de California Press, Berkeley.
- BALTRUSAITIS, J. (1983), *Aberrations. Essai sur la légende des formes*, Flammarion, París.
- BATTISTI, E. y KRUMRINE, M.L. (1982), «Desiderare una ignuda. Giorgione e Michelangelo attraverso l'indagine chinesica», en *Artibus et Historiae*, 6, 37-73.
- BORGES, J.L. (1966), *Historia de la Eternidad*, en *Obras Completas*, Emecé, Buenos Aires.
- BRODSKY, J. (1986), «Delacroix's *Le Lever*, Cézanne's *Interior with Nude*, Picasso's *Les Femmes d'Alger*», en *Artibus et Historiae*, 13 (VII), 127-151.
- BUTOR, M. (1969), *Les Mots dans la Peinture*, Albert Skira Editeur, Lausana.
- DUBOIS, J., EDELINE, F. y otros (1970), *Rhétorique Générale*, Larousse, París.
- (1977), *Rhétorique de la Poésie*, Editions Complexes, Bruselas.
- FLOCH, J.M. (1985), *Petites Mythologies de l'Œil et de l'Esprit. Pour une Sémiotique Plastique*, Editions Hades-Benajmins, Amsterdam.
- GREIMAS, A.J. (1986), *Sémantique Structurale*, Larousse, París.
- GUMPEL, L. (1984), *Metaphor Reexamined*, Indiana University Press, Bloomington.
- HERMANIN, F. (1938), *Il Mito di Giorgione*, Edizione d'Arte, Spoleto.
- HILTON, T. (1985), *Picasso*, Thames and Hudson, Londres.
- HOPSTADTER, D.R. y DENNET, D.C. (1982), *The Mind's I*, Bantam-Book, Nueva York.
- JONES, R.S. (1982), *Physics as a Metaphor*, New American Library, Nueva York.
- KRAUSS, R.E. (1986), *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge.
- LARREA, J. (1977), *Guernica, Cuadernos para el Diálogo*, Madrid.
- LISLE, G.B.C. de (1985), «Semiótica del Toro y del Caballo en *Sueño y Mentira de Franco*», en *Teoría Semiótica. Lenguajes y Textos Hispánicos* (Editor: Miguel Ángel Garrido Gallardo), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 705-711.
- LYOTARD, J.F. (1974), *Discours. Figure*, Klincksieck, París.
- OVIDE, P. (1928), *Les Métamorphoses*, Texte établi et traduit par Georges Lafaye, T. I, Les Belles Lettres, París.
- OVIDIO, P. (1986), *Las Metamorfosis*, traducción de Federico Carlos S. de Robles, Espasa Calpe, Madrid, 8ª ed.
- PEÑUELA CARIZAL, E. (1985), «A Visual Metaphor of the Femina Amara», en *Aims and Prospects of Semiotics. Essays in Honor of A.J. Greimas* (H. Parret and H.G. Ruprecht, eds.), John Benjamins Publishing Co., Amsterdam, 611-623.
- PIERRE, J. (1983), *L'Univers Surréaliste*, Editions Aimery Somogy, París.
- RICOEUR, P. (1975), *La Métaphore Vive*, Seuil, París.
- WISCHNITZEN, R. (1986), «Picasso's *Guernica*. A Matter of Metaphor», en *Artibus et Historiae*, 12, 153-172.

Resumen

De acuerdo con el autor, las metáforas son un importante y abierto campo de investigación semiótica. En su artículo, Eduardo Peñuela trata de definir el campo semiótico de la metáfora visual, basándose en la observación de diversos cuadros (entre ellos el *Guernika*, de Picasso). El autor sostiene que nos encontramos tan sólo en los primeros pasos de lo que debe ser una retórica de la imagen visual.

Palabras clave: semiótica de la imagen, retórica, metáfora visual.

Abstract

According to the author, metaphores are still a highly important current issue. In this article, he tries to define what a visual metaphor is, based in the observation of some famous pictures (such as *Guernika*, by Picasso). The author argues that this is a first step towards a rhetoric of visual images.

Nota biográfica

Eduardo Peñuela Cañizal, nacido en España, es licenciado y doctor por la Universidad de Sao Paulo (Brasil); es profesor titular en Teoría del Cine, Semiología de la Imagen y Producción Cinematográfica en la misma universidad. Entre otras obras, es autor de *Duas Leituras Semióticas* (Perspectiva, Sao Paulo, 1978), «Una dimensión del Hispanismo: Mestizajes semióticos en el Indigenismo» en *Teoría Semiótica. Lenguajes y Textos Hispánicos*, CSIC, Madrid, 1985 y «A Visual Metaphor of the Fermina Amara» en *Aims and Prospects of Semiotics*, J. Benjamins, Amsterdam, 1985.
